

Uthal

Etienne-Nicolas Méhul (1806)

Opéra en un acte
sur un livret de Jacques Bins de Saint-Victor
créé le 17 mai 1806 à l'Opéra Comique de Paris
Opéra en version de concert

Versailles, Opéra Royal
Samedi 30 mai 2015, 20h

Revue musicale 1908

Plus de cent ans après la création d'Uthal, la Revue musicale fait
paraître la première édition du piano-chant de l'œuvre
en supplément à son numéro de mai 1908.
Le tout est précédé d'un article musicologique.

L' « Uthal » de Méhul (1806)

Uthal, opéra ossianique ! un pareil titre aujourd'hui ne dirait plus grand'chose s'il n'excitait point, tout simplement, de faciles railleries. Car ils sont oubliés prodigieusement, ces poèmes du fabuleux Ossian, pseudo-barde calédonien du III ou IVème siècle à qui le trop ingénieux Macpherson s'était appliqué, prétendait-il, à servir de truchement. En réalité, Macpherson, homme habile et peu scrupuleux, semble bien avoir créé de toutes pièces ce mystérieux personnage, ses œuvres du moins, telles qu'il les traduisit, censément, du gaélique. Aux yeux de la critique moderne, et ce depuis pas mal de temps, les poèmes de l'Homère calédonien ne paraissent que des amplifications d'une assez vaine rhétorique où le prétendu traducteur a mélangé, entremêlé, combiné un certain nombre de vieux chants légendaires et populaires d'Ecosse avec des imitations peu dissimulées des plus classiques auteurs.

Il n'eut, certes, qu'à se louer du résultat de sa supercherie.

La popularité d'Ossian fut soudaine, foudroyante, universelle. Peu après leur apparition en Angleterre, les livres de Macpherson étaient traduits dans toutes les langues ; Ossian, célébré partout. Ce nouveau rival du chantre de l'Iliade se voyait commenté par les plus doctes critiques, admiré par les artistes et les poètes que charmaient, non sans quelque raison, un sentiment de la nature assez vif, une mélancolie que l'abus n'avait pas encore rendue fastidieuse et un pittoresque de couleur nouvelle bien fait pour plaire à des esprits dont l'idéal gréco-romain classique commençait à se faner un peu.

En Allemagne, en France, le succès, en dépit de quelques protestations, fut colossal. C'est Ossian dont Werther, avant son suicide, veut lire quelques pages. Et le général Bonaparte, aux débuts triomphants de sa carrière, emporte en campagne les œuvres du vieux barde, comme Alexandre, son héros, les poèmes d'Homère.

Les musiciens avaient, d'un peu loin, suivi l'engouement général. L'opéra de Lesueur, les Bardes, ne date que de 1803. Mais il avait eu grand succès et lui avait valu, avec les éloges, la faveur du souverain. Il n'est guère surprenant que Méhul, rival acharné de Lesueur, ait voulu rivaliser avec lui sur ce nouveau terrain.

Malgré la brillante fortune de plusieurs opéras comiques, Méhul n'avait jamais pu s'implanter solidement à

l'Opéra. Non que ses œuvres fussent surtout du genre léger alors à la mode. Au contraire, plusieurs de ces pièces, encore que jouées à l'Opéra-Comique, sont, en vérité, Phrosine et Mélidore par exemple, d'assez noirs mélodrames. D'autres, telle Stratonice, ne diffèrent du grand opéra que par l'intercalation de quelques scènes parlées.

Quoi qu'il en soit, Méhul, tout-puissant à l'Opéra-Comique, n'était point le maître à l'Opéra, d'où l'antipathie qu'il nourrissait contre Lesueur devait encore contribuer à le faire écarter. Donc, pour ces raisons, Uthal devait voir le jour à l'Opéra-Comique, où le compositeur venait de donner presque coup sur coup plusieurs pièces d'un genre tout différent : l'Irato, Une Folie, les Aveugles de Tolède.

Cet opéra ossianique en un acte, dont Saint-Victor, le père du critique romantique, lui avait fourni le livret, y fut représenté le samedi 17 mai 1806. Mlles Scio, Solié, Gavaudan, y tenaient les principaux rôles.

Encore qu'écrit dans la langue emphatique, boursoufflée et trop souvent impropre de l'école classique impériale, ce drame, en sa brièveté, n'est pas sans mérite. Il offre du moins des situations fortes et pathétiques, avec des scènes assez propres à permettre un large développement musical. Au surplus, l'auteur n'avait emprunté à Ossian que le décor et la couleur générale.

Geoffroy, le critique des Débats, homme docte, prétend, non sans quelque vraisemblance, que l'anecdote est tirée de Plutarque (Vie d'Agis et de Cléomène). Ce serait, sous d'autres cieux, l'aventure tragique du roi de Sparte Léonidas, détrôné par son gendre, Cléombrote. Mais venons au détail.

« Tout l'intérêt du poème, déclare le Journal de Paris qui en loue l'art et la conduite, roule sur la perplexité où se trouve une femme sensible, la belle Malvina, dont le père et l'époux sont armés l'un contre l'autre. »

Uthal, en effet, a détrôné traîtreusement son beau-père Larmor. Chassé du palais de ses pères, le vieux roi erre dans les forêts brumeuses, tandis qu'un barde fidèle, Ullin, est parti, sur un frêle esquif, solliciter pour lui les secours du roi Fingal.

Cependant Malvina, touchée de la détresse de son père, s'est mise à sa recherche. Au lever du rideau, tandis que sous les arbres centenaires gronde un furieux orage, le père et la fille se sont rencontrés et, déplorant la lutte atroce qui se prépare, Malvina assiste au débarquement des guerriers de Fingal qui campent dans la nuit.

Dans la forêt silencieuse, Uthal a suivi sa femme dont la disparition l'émeut. Il la retrouve, sans qu'elle le reconnaisse d'abord, et le prince usurpateur tombe au milieu de ses ennemis. Il est captif. Mais, par une générosité qui surprend, Larmor et ses partisans lui rendent la liberté pour s'en remettre au sort des armes. La bataille a lieu. Uthal, vaincu, fait prisonnier, serait

banni si le dévouement de Malvina, prête à suivre dans l'exil son époux infortuné, n'inclinait à la clémence le cœur du vieux roi. Et Larmor fait grâce.

Voilà la pièce. Avec ses qualités et ses trop visibles défauts, elle conviait immédiatement le musicien à joindre à l'expression pathétique des sentiments et des passions la recherche d'un pittoresque et d'une couleur, romantiques déjà, dont l'art jusque-là s'était, en somme, soucié assez peu. Cette recherche, bien que pour suivie par de tout autres moyens que ceux qu'un musicien moderne emploierait, donne à la partition d'Uthal un intérêt singulier. Plus et mieux que tant d'autres du même temps, Uthal est un opéra romantique. Et ceci, historiquement, doit être remarqué.

Il se peut que ce caractère n'ait pas été parfaitement apprécié par le public français du temps. Ce qui est certain, c'est que ces œuvres ont exercé, en Allemagne, une influence immédiate beaucoup plus sensible que chez nous. Weber en est fortement imprégné. Et il y a entre Uthal et le Freyschütz plus d'un rapport très facilement perceptible. En France, l'invasion rossinienne, quelques années plus tard, fit oublier les efforts de nos musiciens avant qu'ils aient pu être bien compris par leurs contemporains.

Uthal, en effet, ne fut, comme nous dirions, qu'un demi-succès, bien que la critique et l'opinion des artistes aient accueilli très favorablement l'œuvre de Méhul. « *Depuis longtemps, écrit le critique du Journal de Paris, les justes appréciateurs du rare talent de M. Méhul regrettaient de le voir s'exercer sur des ouvrages d'un genre qu'ils regardaient comme trop au-dessous de lui. Doué d'un génie fortement dramatique, ce compositeur semble, en effet, particulièrement appelé à peindre les passions violentes et à faire parler les personnages héroïques. Mais peut-on savoir mauvais gré au savant auteur d'Adieu, de Stratonice, de Phrosine et Mélidor, d'Ariodant, d'être en même temps l'aimable et spirituel musicien auquel nous devons l'Irato, Une Folie et les Deux Aveugles ? L'on n'avait donc, selon nous, qu'un seul reproche à adresser à M. Méhul : c'était d'avoir fait trop attendre une production du genre de celles auxquelles il doit sa première gloire.* »

Appréciant plus en détail la musique, l'auteur y loue les chants nobles et purs, les grands effets d'harmonie, la beauté de la déclamation et des ensembles. Mais il fait un mérite particulier au musicien d'avoir recherché et réalisé la « *couleur locale* ». Dès l'ouverture, dont l'orage paraît « *beau encore à côté de celui de l'Iphigénie en Tauride de Gluck, ce mérite, dit-il, est sensible. Aux sons prolongés des cors, aux accents aériens de la harpe qui s'élèvent de cette masse d'harmonie, ne croit-on pas entendre les ombres ossianiques faisant éclater leurs voix et leurs accords au sein des nuages ?* »

On retrouve un peu partout les mêmes sentiments d'admiration, encore qu'exprimés avec moins d'enthousiasme romantique. « *La partie musicale est d'une très grande beauté d'expression et d'harmonie* », déclare le Courrier des spectacles, qui annonce que la pièce, sur l'ordre de l'empereur, vient d'être demandée pour une représentation à Saint-Cloud, devant Leurs Majestés, le 29 mai.

Geoffroy lui-même, dans le Journal de l'Empire (les Débats), loue dans la partition des « *airs d'une belle facture et des morceaux d'ensemble d'un grand effet* ». La musique, dit-il, porte dans l'âme une impression de tristesse. Ceci n'a plus l'air d'une louange. Mais Geoffroy, classique endurci, supportait impatiemment « *la sombre emphase et la couleur mélancolique d'Ossian* ». *Il abonde en pesantes saillies sur les brouillards de son paradis, qui ne sont bons « qu'à donner des fluxions et des cathares (sic) », comme sur les harpes d'or des bardes calédoniens « qui ne sont que cuivre* ». Il voit dans la mélancolie ossianique une simple maladie « *des hordes septentrionales que la solitude, l'âpreté du climat et l'habitude de voir des objets affreux condamne à une continuelle tristesse. Tous les sauvages sont des animaux tristes...* »

Musicalement, elle compte peu, l'opinion de ce critique qui, auparavant, à propos d'une reprise de Richard Cœur de lion, venait de déclarer que les grandes passions, les situations déchirantes, ne conviennent pas à la musique, laquelle ne peut que les affaiblir. Aussi bien, son grand grief contre Uthal (et cela ne regarde pas spécialement le compositeur), c'est de le voir à l'Opéra-Comique, théâtre où, assure-t-il, il faut éviter le pathétique comme peste. Et comme cet esprit étroit était assez perfide, il termine son compte rendu par cette insinuation : « *Les auteurs ont des amis braves, zélés et nombreux, et l'ouvrage pourra se soutenir quelque temps. Bien des gens trouveront plaisant d'aller entendre la tragédie à l'Opéra-Comique.* » Telle était la critique musicale en l'an 1806.

Il n'est pas, sans doute, très nécessaire de signaler aux lecteurs de la Revue musicale les plus belles pages d'une partition qu'ils connaîtront, par la publication, tout entière. Mais comme une réduction au piano, quelque exacte qu'on l'ait voulu faire, ne saurait complètement révéler les détails ni la sonorité générale de l'orchestre, quelques éclaircissements ne seront peut-être pas, sur ce point, inutiles.

Quand on connaîtra mieux les compositeurs de l'époque impériale, on sera surpris de voir combien ils ont innové dans l'art d'établir l'orchestre, et de quelle hauteur ils dépassent l'instrumentation assez grossière de Gluck, leur modèle cependant pour le grand style dramatique. Pour l'ingéniosité des recherches et l'entente des effets nouveaux, ils sont souvent supérieurs aux classiques leurs contemporains, Mozart par exemple, et même, parfois, Beethoven. L'orchestre de Weber dérive tout naturellement de leur technique, et aussi celui de Berlioz qui a hérité d'eux l'amour des innovations hardies, des sonorités puissantes et variées et le souci des minutieux détails indispensables à l'heureux équilibre des instruments divers.

Méhul, parmi tous, se distingue dans la pratique de l'orchestre. La hardiesse de sa conception dans Uthal frappa tous les contemporains, puisqu'il n'hésita pas à supprimer les violons, remplacés par deux parties d'alto qui, avec les basses, réduisent le quatuor à un simple trio.

Recherche d'expression qui montre assez quelle haute idée il se faisait de la valeur émotionnelle et significative du timbre. « *Guidé par un goût exquis, dit à ce propos le Journal de Paris, M. Méhul a jugé que les altos étaient singulièrement propres à*

répandre sur son ouvrage cette teinte ossianique... » Méhul voyait donc entre la couleur mélancolique, tristement rêveuse de son drame et le timbre obscur, un peu pénible de l'alto, un rapport assez frappant pour justifier l'ostracisme dont il entendait frapper le violon, l'instrument qui semblait et semble encore le fondement de l'orchestre.

Cette innovation, très remarquée, ne fut pas toujours approuvée. Une lettre signée D, Co. et Mars (?), adressée au Courrier des spectacles le 30 mai, expose des craintes et des critiques théoriques assez sottes. Cet emploi des quintes, disent ces gens timorés, « *n'est-il pas contraire aux lois généralement reconnues de l'harmonie ? La quinte peut-elle s'employer isolément ? N'est-elle pas intermédiaire pour ainsi dire entre les violons et la basse ? N'est-ce pas rompre cet équilibre établi par la nature (!) et consacré par les combinaisons des plus grands maîtres ?... L'harmonie ne paraît-elle pas sensiblement affaiblie par ce vide qui se fait sentir ?* », etc.

A ces puérités, Gossec, grand ami de Méhul, se chargea de répondre dans le Journal de l'Empire. Il le fit avec beaucoup de prolixité, force arguments assez inutiles et plusieurs bonnes raisons.

Très justement, il sut faire remarquer, ce qui était l'essentiel, que l'emploi des instruments à vent tel que le compositeur l'avait entendu suppléait largement aux inconvénients qu'eût pu présenter la présence continue, en évidence, des altos dont le diapason est assurément un peu grave. Et ceci répond du même coup à ceux qui trouvaient qu'une monotonie fâcheuse résultait de l'exclusion des violons.

On connaît le mot — que l'on s'accorde à déclarer spirituel — de Grétry : « *Je donnerais six francs pour entendre une chanterelle.* » En somme, c'est le cri de la routine. Uthal est assez court (un seul acte) pour que la prétendue monotonie du timbre des altos (et pourquoi ce timbre serait-il plus monotone que celui des violons qu'on entend partout ?) n'eût en tout cas rien d'insupportable, surtout combinés perpétuellement, comme ils le sont, avec les instruments à vent dont le rôle est ici singulièrement agrandi.

Cet emploi, très libre et très moderne, des instruments à vent est le caractère le plus original et le plus significatif de cet orchestre. C'est par là que Méhul a le plus appris aux compositeurs qui vinrent après lui. Non qu'il ait employé des ressources exceptionnelles. Nullement. Avec ses deux parties d'altos, les violoncelles (qu'il fut très probablement le premier à employer comme instrument solo chantant) et les contrebasses, il ne s'est servi que de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors et timbales, plus les harpes qu'il combine avec les bois et les cuivres de la façon la plus heureuse et la plus neuve.

Ce petit ensemble lui suffit pour réaliser des sonorités variées, très bien pondérées, séduisantes. Si blasés que nous soyons sur les richesses insolentes de l'orchestre moderne, nous trouverions encore plaisir à diverses de ses combinaisons dont, au surplus, nous nous servons encore tous les jours. Pour les contemporains, moins gâtés sous ce rapport, surtout au théâtre, un pareil art était une révélation. On n'a jamais cherché à établir par le détail tout ce que VVeber, le créateur, en somme, de

l'orchestre wagnérien, avait pu apprendre à l'école de nos maîtres de ce temps qu'il connaissait fort bien. Entre le début de l'ouverture du Freischütz et celle d'Uthal, a-t-on remarqué certains rapports très sensibles, non pas dans la forme des idées ni dans leur conduite, certes, mais dans le coloris orchestral et les instruments successivement mis en évidence ? De telles similitudes peuvent être fortuites. Assurément. Mais si elles ne l'étaient point (et pourquoi le seraient-elles nécessairement ?), ce ne serait pas, pour Méhul et l'école française, un titre de gloire négligeable que d'avoir servi de modèle au fondateur de l'art instrumental moderne.

Henri Quittard.

La Revue Musicale (huitième année) 1908

N°8 15 avril 1908

EXÉCUTIONS ET PUBLICATIONS RÉCENTES p.233

Notre supplément musical.

L' « Uthal » de Méhul

Dans notre dernier numéro, en publiant un air de la Stratonice de Méhul, nous exprimions le regret que la connaissance des anciens maîtres français, jusqu'à l'époque tout à fait contemporaine, fût rendue presque impossible par ce fait que leurs œuvres n'ont jamais été, pour la plupart, publiées sous la forme usuelle de la partition piano et chant. Pour Méhul particulièrement, resté à tant d'égards si près de nous, si intéressant par ce qu'il vaut comme artiste et comme précurseur, cette déplorable lacune apparaissait doublement fâcheuse.

Il serait fort à désirer, assurément, qu'une maison d'édition puissante entreprît la publication d'un Corpus des meilleurs maîtres français d'autrefois. En attendant, la Revue musicale a pensé qu'il y avait quelque chose à tenter. Puisqu'elle a l'habitude de donner à ses lecteurs un supplément musical en chaque numéro, nous utiliserons ce supplément, non plus à la reproduction de morceaux détachés, mais à la réédition d'une œuvre d'ensemble, de portée plus considérable et capable de constituer un document vraiment significatif.

Notre choix s'est porté sur l'Uthal de Méhul. Nous en commencerons la publication dans notre prochain numéro.

Cette partition n'est pas de dimension exagérée : l'œuvre ne compte qu'un acte. Uthal, néanmoins, est une des meilleures de l'auteur et où s'affirment le mieux les tendances réformatrices de cette école. Sans être un chef-d'œuvre (loin de là !), le livret de Saint-Victor, sur quoi Méhul écrivit sa musique, offre des situations fortes et pathétiques. Emprunté aux traditions ossianiques, si populaires alors, il est pittoresque et coloré, très romantique déjà et, comme tel, fort différent de ce que nous croyons savoir de la littérature impériale.

La musique offre des qualités rares et précieuses. Sans qu'il soit nécessaire d'en détailler les pages les plus belles qui apparaissent assez d'elles-mêmes, il convient de signaler cependant l'extrême nouveauté de l'écriture orchestrale. Par une hardiesse dont il n'est point d'autre exemple, Méhul, dans cette partition, n'a pas hésité à supprimer complètement les violons.

H. Q.